

Ivica Župan

Vladimira Varičaka 5
HR - 10010 Zagreb

Esej / Essay

UDK / UDC: 7.037/.038(497.5)"195/196" 75Vaništa, J.

DOI: 10.15291/ars.3201

Josip Vaništa kao „lažni Rimbaud”*

Josip Vaništa as a
“False Rimbaud”

SAŽETAK

Tekst potvrđuje zagrebačku protokonceptualnu skupinu Gorgona kao antiestetsko i antislikarsko društvo, koje nastoji inicirati reviziju zatečene umjetnosti, desakralizirati umjetničko stvaranje, sekularizirati umjetničko djelo i njezinu poruku. Protegnula se Gorgona u prostor mentalne slobode i demistifikacije samog jezika umjetnosti. U gorgonaškim rukopisima stvarnost likovnog djela pregnantno i dojmljivo nastupa kao nešto samostalno i samodostatno, slobodno od tradicionalnih, kanoniziranih, propisanih i akademiziranih navada predstavljačkog slikarstva. Kritičko preispitivanje funkcije umjetnosti i umjetničkog jezika otkrilo je gorgonašima konvenciju slike kao neprimjerenu etici umjetnosti. Slikanje – sada doživljeno kao zastarjeli i potrošeni instrument umjetničke ekspresije – nastoji se svesti na minimum, a zapravo ga – konceptualno – nastoje izbaci iz konteksta umjetničkog, premda si članovi grupe – izvan gorgonaških aktivnosti – dopuštaju i slikanje. Gorgonaši afirmiraju bihevioralnu i verbalnu poziciju umjetnika, pa se o mediju „čistog” slikarstva može govoriti tek u kontekstu njegove negacije. Rad posebice predstavlja antislikarske radove Josipa Vanište kojima nadilazi i nadvladava pojam slike, pretvarajući je u tekst.

Ključne riječi: Gorgona, mentalna sloboda, antiestetsko, ironija, nihilizam, besperspektivnost, ozračje apsurdna i negacije, ikonoklazam, redukcija, antislikarstvo, autoreferencijalnost, *Siva slika na bijeloj površini*, antislika, *Slika XII/Opis*, konverzija, „nulta točka” slikarstva

ABSTRACT

The author confirms Zagreb's proto-conceptual art group Gorgona as an anti-aesthetic and anti-painting association, which sought to initiate a revision of the existing art, desacralize artistic creation, and secularize the artwork and its message. Gorgona ventured into the domain of mental freedom with the aim of demystifying the very language of art. In the group's manuscripts, the reality of the work of art comes forth charged and impressive as something independent and self-sufficient, free from the traditional, canonized, prescribed, and academicized customs of representative painting. Through a critical re-examination of the function of art and artistic language, Gorgona came to the insight that the convention of painting was inappropriate to the ethics of art. Painting – now perceived as an outdated and worn-out instrument of artistic expression – was to be minimized and in fact – conceptually – removed from the artistic context, although the group members engaged in painting outside of Gorgona's activities. Gorgona affirmed the behavioural and verbal position of the artist and claimed that the medium of “pure” painting could only be spoken of in the context of its negation. This paper focuses particularly on the anti-painting works of Josip Vaništa, in which he transcended and superseded the idea of a painting by turning it into a text.

Keywords: Gorgona, mental freedom, anti-aestheticism, irony, nihilism, lack of perspective, atmosphere of absurdity and negation, iconoclasm, reduction, anti-painting, anti-reference, *Grey painting on white surface*, *Painting XII/Description*, conversion, “zero point” of painting

Šezdesetih se godina na hrvatskoj likovnoj sceni javila protokonceptualna grupa Gorgona (1959. – 1966.), koja je s vremenom stekla kulturni status i povijesno već potpuno potvrđeni položaj prijelomne pojave na suvremenoj hrvatskoj umjetničkoj sceni, u prvom redu sudjelujući u vrlo važnom procesu promjena i prelazaka jezičnih paradigmi, kao prijelomnog stadija od kojeg započinje u osnovi bitno drukčije shvaćanje umjetničkog jezika i umjetničkog ponašanja u sredini Gorgonina djelovanja. Danas je nedvojbeno da promjene što ga u izričaj unose gorgonaši nisu bile samo jezičke naravi i nije se odnosila samo na status umjetničkog predmeta; naprotiv, u toj su promjeni bili sadržani i drugi sociološki, ideološki, etički momenti. Sudjelovala je grupa u zbivanjima koja – osim uže umjetničkih – zadiru i u šire kulturne i ideološke koordinate i kontekste. U gorgonskim načinima razvijanja ideja i u suštini njihovih konstrukcija postoje elementi koji ih snažno odvajaju od umjetnosti u starom smislu te riječi, čija se invencija umorila, i najavljuju duh novog vremena. Danas na Gorgonu gledamo kao otvorenu eksperimentalnu platformu za preispitivanje koncepata, nestandardnih formata komunikacije, ali i modaliteta pozicioniranja i umrežavanja u međunarodnim alternativama sistemu umjetnosti.

Gorgonaši su bili introverti, zatvoreni u skupini istomišljenika inficiranih „kugom individualizma”, ali i usredotočenih na autonomnost individualnih kreativnih jezika. Gorgonaši odlučno brane autonomiju umjetnika i intelektualca pred svakim ideološkim i političkim pritiskom, da se umjetnost ni u jednom trenutku ne može stavljati u službu bilo kakvih izvanumjetničkih mjerila i interesa, motivirani čvrstom sviješću da se kreativnost više ne može crpiti iz kolektivna ambijenta nego iz izoliranih resursa autonomnih pojedinaca.

Gorgona je svoju poziciju gradila na tendencijama disperzivna odvajanja od aktualnih matičnih i trendovskih tokova, ali i na radikalnim osporavanjima i ranijih umjetničkih ideologija. Grupa zanemaruje vizualno, a jača misaono u strukturi umjetničkog djela. Bila je predstavница izvanideološkog i neprojektivnog mentaliteta. Njezin odnos prema socijalnoj i kulturnoj stvarnosti nikad nije bio deklarativan, a s obzirom na to da članovi nisu bili borbeni avangardisti, očitovao se bez bučnih i nepomirljivih manifesta i militantnih polemičkih istupa. To su autori koji su se s kritičkom svijesti bavili pitanjima vizualnog i prostorno oblikovnog jezika, a za takve operacije – u vidljivu dijelu njihovih aktivnosti – zbog njezine jasnoće i preglednosti – odgovarala im je slikarska aktivnost.

I danas je teško uspostaviti preciznu tipologiju i topografiju gorgonskog stvaralaštva. To je umjetnost nastala iz refleksivna i samopromatračkog mentaliteta, ali, među ostalim, i umjetnost negacije, potiranja, nihilizma, mraka... No, iako je riječ o apstraktnim, neikoničkim, samooznačavajućim slikama, to je i stvaralaštvo s mnoštvom važnih internih, ontoloških intencija i projekcija. Do 1977., kada su „otkriveni” izložbom koju im je u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti priredila Nena Dimitrijević, oni su jedino nastojali biti proizvođačima svojih djela i samopromotorima vlastite produkcije. Zalagali su se za alternativne oblike djelovanja, priređivali izložbe i izdavali istoimeni antičasopis najavljujući konceptualizam i postupno odustajanje od materijalizacije umjetničkih djela.¹

Otuda se – umjesto širenja medijskog raspona umjetničkih operacija i umjesto aktivističkog ponašanja umjetnika u konkretnim socijalnim i političkim prilikama – gorgonaši odlučuju za diverzijsku metodu, na samoizolaciju – na sažeti skup autonomnih i unutarnjih umjetničkih problema kojima se kontinuirano i produbljeno bave i posvećuju. U gorgonskom okrilju prvi put u domaćoj umjetnosti došlo je do pojave umjetničkog ponašanja i time se ukazao cijeli jedan svijet jedinstvena duhovnog ponašanja, ne na način današnjih akcija i performansa, nego putem privatnih očitovanja. Oblici djelovanja defetističke i u sebe potpuno zatvorene grupe bili su pretežito privatna karaktera, ostvareni kao koncepti, i očitovali su se kao projekti,

geste i različiti oblici međusobnog umjetničkog komuniciranja. Siju svijest da je nastanak umjetničkog djela moguć i potpuno legitiman postupcima čija je temeljna tehnika ostvarivanja verbalna ili tekstualna. Očitovali su se i kroz javnosti nevidljiva neformalna, hermetična umjetnička okupljanja i druženja, neprimjetne akcije, šetnje, radne sastanke s „domaćim zadaćama”, mislima za pojedine mjesece u godini, prijedlozima i projektima za kolektivne radove, okupljanja u Vaništinu fakultetskom kabinetu, s diskursom razumljivim samo članovima grupe i njima bliskim pojedincima, zajedničke šetnje u prirodi... Međusobno su si slali dopisnice, vodili osobnu duhovitu prepisku. Zahvaljujući tomu došlo je i do uporabe govornog i pisanog jezika kao umjetničkog komuniciranja, pa i do upotrebe pošte u svrhu umjetničkog komuniciranja. Takvo ponašanje omogućavalo im je etičku i autorsku autonomiju, slobodno djelovanje i razmjenu autorskih iskustava mimo sistema tržišta i izvan kontrole kulturnih ustanova i masovnih medija.

Gorgonaška djela odišu atmosferom otuđenosti, izoliranosti, melankolijom, nekomunikativnosti, nezainteresiranosti, ravnodušnosti, ironijom i nadasve humorom. U njihovu detektiranju vremena u kojem stvaraju uočavamo osjećaj bespomoćnosti, apsurdna i krhkosti, suzdržljivost, pasivnost, indiferentnost, potištenost, potisnutost, drugost, degradiranost, dezorijentiranost, osamljenost, prazninu, a u rukopisima redukciju, elipsu, odustajanje, dematerijalizaciju rada, što čitamo kao pokušaje ironična poricanja svijeta u kojem se tada živjelo. Nastojeći rehabilitirati pravo pojedinca – nenadzirana, neregirirana, nepredvidljiva – svoje „misaone akcije” – igre s istodobnom nazočnošću i odsutnosti, racionalnim i iracionalnim, privatnim i javnim, ozbiljnim i neozbiljnim – gorgonaši su provodili udaljeni od onoga što se držalo službenim javnim prostorom i državnim ustanovama. Svoje izložbe i izdanja antičasopisa *Gorgona* sami su financirali i raspačavali, unaprijed svjesni činjenice da će biti prikraćeni za materijalne ekvivalente takva svojeg statusa.

Kao bespoštedni dijagnostičari, gorgonaši sugeriraju i nameću vlastiti osjećaj definitivne krize povijesnih ideala klasične građanske civilizacije, njezine kulture i umjetnosti. Neke od njihovih ambicija bile su inicirati reviziju zatečene umjetnosti, desakralizirati umjetničko stvaranje, konačno sekularizirati umjetničko djelo i njegovu poruku, oduzeti mu metafizičku i svaku drugu auru. Protegnula se Gorgona u prostor mentalne slobode i demistifikacije samog jezika umjetnosti, umjetničkim djelovanjem bez posredništva ustanova, sučeljavanjem mehanizmima sistema umjetnosti, umjetničkim akcijama koje su lišene mistifikacija, sumnjivih interpretacija i nekritičkih glorifikacija umjetničkog djela.

U krugu autora koji su činili Gorgonu prevladavala je pretpostavka da umjetničko djelo kao materijalni estetski predmet više ne treba biti ostvaren u klasičnom trojstvu strogo određenih tehničkih disciplina slikarstvo-skulptura-grafika. Ta je obveza napuštena u korist znatno fleksibilnijeg shvaćanja umjetnosti izvan dotad zadanih operativnih postupaka, što uvjetuje otvorenu mogućnost konkretizacije, performativnosti i nadasve dematerijalizacije umjetničkog djela.

Aktivnosti gorgonaša na polju slikarstva i skulpture bili su vidljivi i javni dio očitovanja gorgonskog mentaliteta. Gorgona je bila antislikarska i uopće antiestetska skupina, posvećena ironiji, nihilizmu i besperspektivnosti, okupana „ozračjem apsurda i negacije”. „Sve je bila antislika, antitekst, antidrama, sve anti, kontra, samo nikad ‘za’, malo pozitive, nikakve katarze”, sjeća se Seder.² Članovi skupine unijeli su iskre pobune spram tradicionalnih slikarskih tehnika, ali – u slikarstvu – i protiv samog pojma slike. U svojem defetizmu na tematskom planu nisu pripuštali aluzije i asocijacije na svijet vidljive stvarnosti – udaljavali su se od retorike prizora. Zalaže se Gorgona za autonomnost plastičkog znaka i materije, potpuno razriješenih od svete građanske obveze „vjerna odražavanja stvarnosti”. U gorgonaškim rukopisima stvarnost likovnog djela pregnantno i dojmljivo nastupa kao nešto samostalno i samodod-

1.
Bijela slika sa srebrnom linijom,
 1964., ulje, platno, 1400 x 1800
 mm, vlasnik Muzej savremene
 umetnosti, Beograd

White Painting with a Silver Line,
 1964, oil on canvas, 1400 x 1800
 mm, property of the Museum of
 Contemporary Art Belgrade



statno, slobodno od tradicionalnih, kanoniziranih, propisanih i akademiziranih navada predstavljačkog slikarstva i svake estetske zavodljivosti, omalovažavajući ulogu manualne materijalizacije plastičnog oblika. Budući gorgonaš Radoslav Putar već je 1951. vidio i riječima formulirao budući put umjetnosti u pravcu „sve odlučnije slobode tretmana pikturalne i skulpturalne materije”, odnosno „realnog apstrahiranja fizičkog aspekta stvari”.³

U Gorgoninoj naravi čitamo težnju za novim položajem umjetnika, a s tim htijenjem u svezi je i želja za prevladavanjem svih ograničenja uvjetovanih postojanjem fiksnog umjetničkog predmeta, a potom i za postupnim nestajanjem umjetničkog objekta. Gorgonina pojava znači golem konceptualni i epistemološki rez obilježen izlaskom iz polja materijalnog objekta u polje dematerijalizacije umjetničkog djela, što će dosljednije i drastičnije izvesti domaći stvaratelji sedamdesetih godina 20. stoljeća. Zbog dematerijalizacije umjetničkog predmeta – stvaranja gotovo bez materijala i doživljajnih procesa – neki teoretičari Gorgonu vežu i s terminom postobjektna umjetnost koji se odnosi na umjetnost koja prestaje biti objektna, koja gubi svoje tijelo, koja se rasplinjuje i raspršuje.

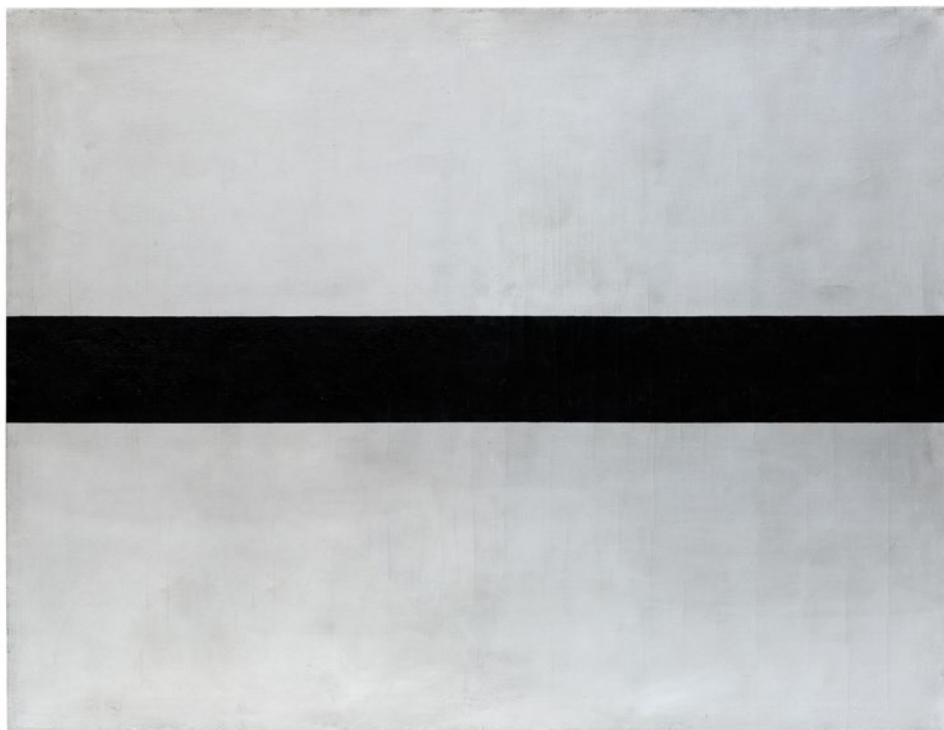
Šezdesete su godine u likovnu umjetnost donijele znakovitu promjenu, koju gorgonaši vjerno slijede: nastupila je kriza povjerenja u umjetničko djelo kao čisti i postojani estetski objekt. Umjetnik je sve manje proizvođač završenih estetskih predmeta, a sve je više inicijator zbivanja i situacija s obilježjima unaprijed nekodificirana umjetničkog procesa: „Biti umjetnikom danas znači preispitivati narav umjetnosti”, poručivao je Joseph Kosuth. Kritičkim odnosom prema tradicionalnoj umjetnosti gorgonaši u svoje djelovanje unose teorijska istraživanja.

Napori Josipa Vanište, primjerice, usmjereni su na dematerijalizaciju i defetišizaciju umjetničkog predmeta, konačnost umjetničkog proizvoda te paradoks – napušta oblikovno (podcjenjuje materijalno postojanje, tjelesnost umjetničkog djela, čime načelno dokida i materijalno oblikovanje djela!) djelujući na spekulativnom planu,

2.

Crna linija na sivoj površini, 1964.,
ulje, platno, 1420 x 1802 mm,
vlasnik Kallay Collection

Black Line on Grey Surface, 1964,
oil on canvas, 1420 x 1802 mm,
property of the Kallay Collection



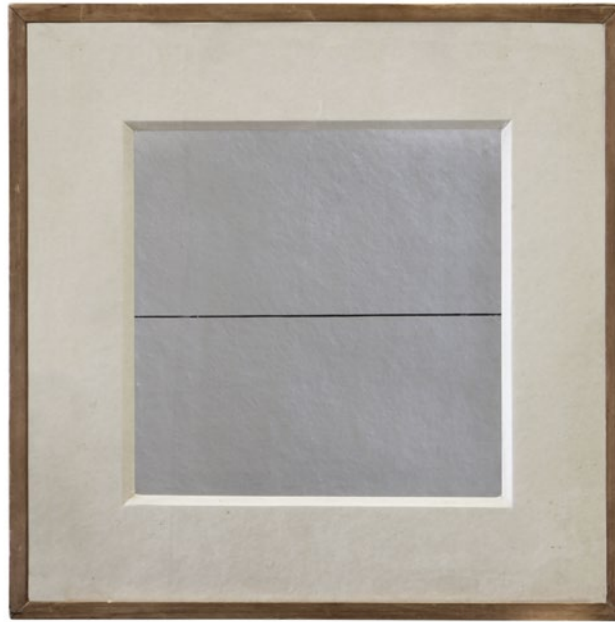
naglašavajući važnost teksta i verbalizacije umjetnosti. „I same ideje mogu biti umjetnost“, poručivao je Sol LeWitt. Umjetnost se stoga ostvarivala kao mentalna radnja koja može postojati i bez svoje realizacije u obliku gotova artefakta. Vaništa širi uvjerenje da su akcije najvažnija umjetnička djelatnost jer „ideje dalje žive u ljudima, a uskraćuju se u umjetničkim djelima“ (Beuys). Time ne odbacuje samo tradicionalno umjetničko djelo kao predmet, nego se istodobno lišava i manualnog postupka kao važnog svojstva umjetničke operativnosti. U takvoj situaciji od golemog je značenja uloga teksta kojim autor pojašnjava djelo, i to upravo zato što je djelo u materijalnom smislu krajnje reducirano.

Subverzivnost članova Gorgone u okviru vremena i vladajuće ideologije u kojem su djelovali dovela ih je do prelaska granice akademskih i konvencionalnih postulata sredine i vrijednosnih kriterija likovnog *establishmenta* – svojom nepredstavljачkom i nereferencijalnom umjetničkom proizvodnjom i tautološkom terminologijom izražajnog govora, izrazito konkretnim i antiiluzionističkim govorom, antiestetskim i antimetaforičkim mišljenjem – Gorgona se nije uklapala u službeni koordinatni sustav domaće kulture i umjetnosti. Jerko Denegri drži da je distanciranje gorgonaša od zbivanja u društvu „očito posljedica spoznaje o faktičkoj marginalnosti umjetnosti u svim postojećim sociopolitičkim sistemima suvremenog svijeta“.⁴

Kritičko preispitivanje funkcije umjetnosti i umjetničkog jezika otkrilo je gorgonašima konvenciju slike kao neprimjerenu etici umjetnosti. Slikanje – sada doživljeno kao zastarjeli i potrošeni instrument umjetničke ekspresije – nastoji se svesti na minimum, a zapravo ga – konceptualno – nastoje izbaciti iz konteksta umjetničkog, premda si članovi grupe – izvan gorgonaških aktivnosti – dopuštaju i slikanje. Gorgonaši afirmiraju bihevioralnu i verbalnu poziciju umjetnika, pa se o mediju „čistog“

3.
Crna linija na srebrnoj površini,
 1965., tuš, srebrna folija, 180 x 180
 mm, vlasnik Kolekcija Marinko
 Sudac

Black Line on Silver Surface, 1965,
 ink on silver foil, 180 x 180 mm,
 property of the Marinko Sudac
 Collection



slikarstva može govoriti tek u kontekstu njegove negacije, kao antisliku i antislikarstvo. Međutim, čin slikanja estetski je proces, i kao takav ravnopravan je svim ostalim radnjama (alatima) kojima je cilj ispitivanje naravi umjetnosti. Gorgonino slikarstvo, međutim, odbacuje iluzionističke komponente modernističkog slikarstva, narativne, iluzionističke i simboličke aspekte, pa ne operira nikakvom specifičnom ikonografijom. Simbolike u tim djelima nema, kao što nema ničega referencijalnog – narativnog, deskriptivnog – ni ekspresivnog, ni čulnosti, likovnosti, metaforičnosti. Odsutno je i transponiranje ikakvih psihičkih i emocionalnih stanja na slikanu površinu. To je slikarstvo formalno, posebice ono Đure Sedera, bez figurativna izraza i konkretizacije, znakova koji bi unutar sustava vizualnih komunikacija motritelju bili razumljivi. Za gorgonsko slikarstvo znakovito je i karakteristično crnilo ili sivilo, odnosno koloristička neutralnost slika.

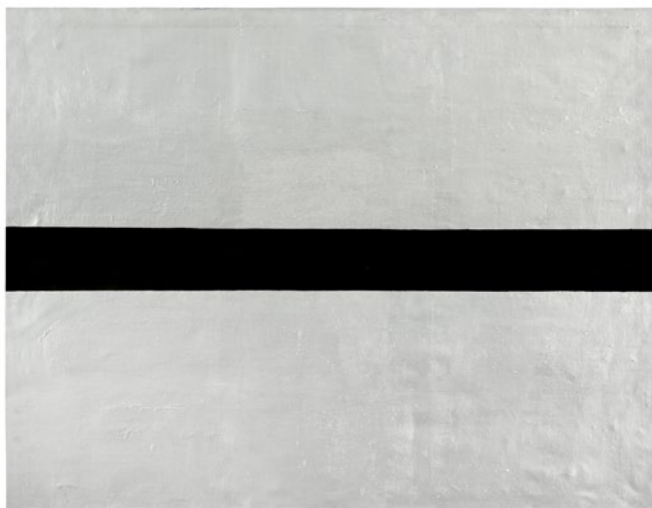
Gorgonini slikari očituju izrazitu naklonost redukcionizmu, pa se njihovo slikarstvo – lišeno deskriptivnih čimbenika – bavi isključivo samom biti slikarskog uratka – oni izoštravaju interne probleme svojih umjetničkih formulacija – slikarstva kao specifične i autonomne likovne discipline – i referiraju o njima. Zaokuplja ih pitanje što djelo jest kao takvo, bez ikakva uplitanja sa strane, bez potpore simbolike, semantike, ideologije...

Svojim intenzivnim umjetničkim i intelektualnim angažmanom Vaništa je stekao elitno mjesto u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Od početka svojih javnih nastupa u matici je najsuvremenijih umjetničkih zbivanja. Poznao je i uvažavao drevnu europsku i izvaneuropsku kulturnu i duhovnu tradiciju. Na njegovo intelektualno formiranje utjecali su Maljevič i Duchamp, a od suvremenika mu Manzoni. S krajnjom rigoroznošću, s poznavanjem i razumijevanjem pojedinih sebi bliskih problema bliže ili dalje povijesti umjetnosti i umjetnosti vlastitog vremena umjetnik spekulativna duha djelovao je sa zavidnom erudicijom i produbljenom i izoštrenom kritičkom svijesću, a superiorno poznavanje svijeta umjetnosti omogućilo mu je da dođe i do onih plastičnih rešenja kojima će ostvariti vitalnu i važnu nazočnost u umjetničko-estetskim zbivanjima u sredini i vremenu u kojem je stvarao.

4.

Crna linija na srebrnoj površini,
1965., ulje, platno, 1400 x 1800
mm, vlasnik Muzej likovnih
umjetnosti, Osijek

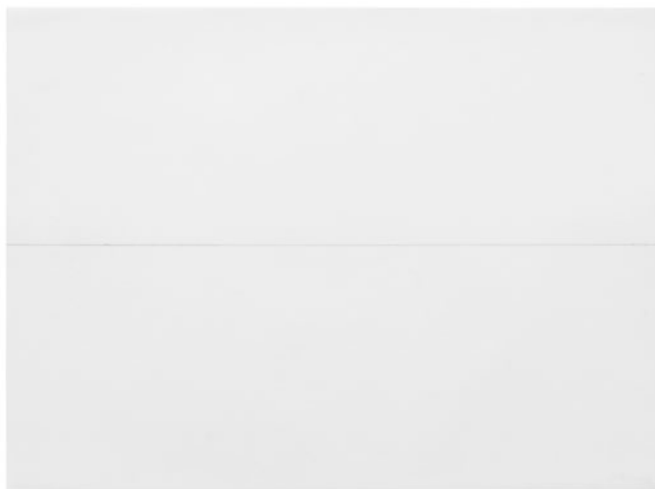
Black Line on Silver Surface, oil on
canvas, 1965, 1400 x 1800 mm,
property of the Museum of Fine
Arts Osijek



5.

Crna linija, 1964., olovka, paus
papir, 570 x 830 mm, vlasnik
Kolekcija Marinko Sudac

Black Line, 1964, pencil on tracing
paper, 570 x 830 mm, property of
the Marinko Sudac Collection



Na vrlo izvoran način – u duhu skrupulozna istraživačkog i analitičkog rada – Vaništa se našao u krilu aktualnih međunarodnih umjetničkih problema, gdje se ističe prednost zamisli ili namjeri nekog predmeta nad načinom ostvarivanja samog djela.

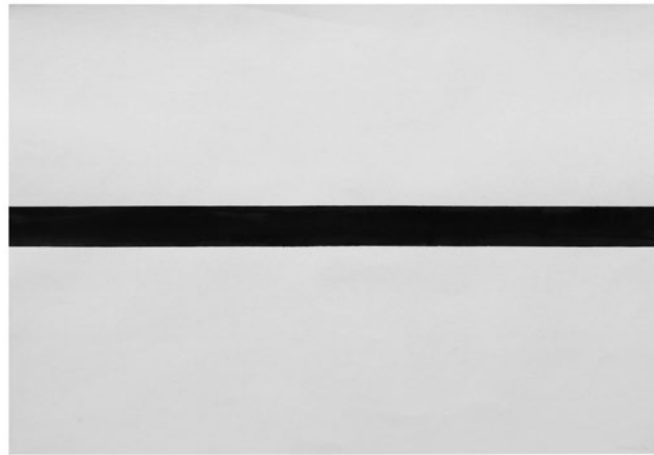
Zalagao se za slikarstvo koje je u svojem karakteru autoreferencijalno, znači slikarstvo koje ne bi trebalo biti vrednovano likovnim kriterijima i tumačeno izvanslikarskim projekcijama. Do krajnosti izbjegava uključivanje i uplitanje umjetnosti u izvanumjetničke realne egzistencijalne i životne prilike. Slika slike koje su ontološke, koje se bave (ne)mogućnostima i granicama umjetnosti rabeći u tu svrhu sastavne dijelove slike. Očituje se o tome što zapravo čini sliku, dakle o ontologiji (postojanju) i fenomenologiji (pojavljivanju) dvodimenzijske slike, zapitan je o temeljnim pojmovima slikarstva i prostorno-oblikovnog jezika, bolje reći o univerzalnim problemima slikane površine, o dinamičkom i dijaloškom tijeku konstrukcije slike, istraživanjima njezinih strukturnih i kolorističkih elemenata, ali i razmatra učinkovitosti i smislenosti tradicionalnog slikarskog medija.

Gorgona rastvara i pitanja o naravi umjetničkog, o tome tko stvara umjetničko djelo, kako se nešto proglašava umjetničkim djelom i zašto se nešto prihvaća kao umjetničko. Gorgonaši ne vjeruju u neku stalnu i apsolutnu definiciju umjetnosti, nego umjetnost vide u tijesnom prožimanju s osobinama koje tu umjetnost ostvaruju i osobinama sredine koja tu umjetnost prima (ili odbija).

6.

Crna linija, 1964., tuš na papiru,
570 x 830 mm, vlasnik Kolekcija
Marinko Sudac

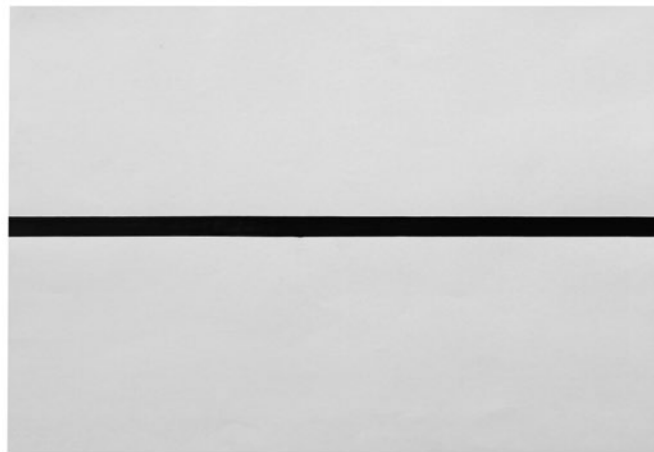
Black Line, 1964, ink on paper, 570
x 830 mm, property of the Marinko
Sudac Collection



7.

Crna linija, 1964., tuš, papir,
570 x 830 mm, vlasnik Kolekcija
Marinko Sudac

Black Line, 1964, ink on paper, 570
x 830 mm, property of the Marinko
Sudac Collection



Kao gorgonaš odbacio je mimetički model slike kao prizora iz kojeg se gleda u vanjski svijet, a nije prihvatio ni umjereno modernistički tip slike kao likovno organizirane površine s reduktivnim, fikcionalnim, alegorijskim i referencijalnim projekcijama predmetne stvarnosti. Reduktivnost je važan i konstantan dio njegova mentaliteta. Kao autor koji svjesno i odlučno odbacuje predmetnost, ekspresiju, naraciju, alegoriju, metaforu, koji ne želi da njegovo bavljenje umjetnosti izravno ovisi o zadanom mu socijalnom kontekstu, nego – suprotno tomu – vjeruje da postoje temeljne ontološke pretpostavke umjetničkog ostvarenja i da zavređuju bavljenja njima. Riječ je o slikarstvu koje – eliminirajući udio estetskog i pikturalnog činitelja u organizaciji slikanog polja – sliku shvaća kao objekt koji unutar vlastitog organizma posjeduje strukturno uređen sustav temeljnih konstitutivnih elemenata. Umjesto, dakle, klasične slike kao zrcala vanjskog svijeta i umjesto modernističke slike kao likovno uravnotežene cjeline njezinih sastavnih činitelja, Vaništa promišlja i u djelo provodi ideju slike kao vizualna shvaćanja čijom strukturom rukovode autorove mentalne odluke. Vrijednosti za koje se Vaništa zalagao podrazumijevale su promišljanje, osmišljavanje, znači preliminarno mentalno utemeljenje i predviđanje završnog izgleda slike čije je izvođenje utemeljeno na autorovim strogo određenim i pažljivo nadziranim propozicijama.

Vaništa se u gorgonskom razdoblju radikalnim redukcijama bavio i eksperimentalnim nadilaženjem slike. „Djelo je postupak, moralni poučak, plemenita šutnja. Slikarstvo živi svoju nemogućnost, svrstalo se u opću beznačajnost, završava u neizlaganju, u neprostorima” ili „Pokušao sam učiniti nešto u vrijeme umora od slike, kad se slika

skidala sa zida, bila destituirana. U našim prilikama tada, 1961., u ideologiziranom prostoru, to se nije moglo uklopiti u diskurs slikarstva, smatralo se djelom mladenačke febrilne obuzetosti koja može izazvati samo poraz”, navodi Vaništa.⁵ Tada se odlučio za krajnji asketizam izražajnih tehnika, za prihvaćanje melankolična, beketovskog apsurdna življenja i za uporno promatranje praznine u kojoj je neprekidno tražio nadahnuće. On govori o težnji umjetnosti koja je „oslobođena psihološkog i simboličkog tima”, čija je „misao ozbiljna i oskudna”, koja „ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti”.

Sjajno, manifestno precizno elaborirao je i dokumentirao gorgonsko, ali prije svega vlastito viđenje slike. Autor ne samo da je odbacio svaku semantičnost, nego to djelo ne ističe ni vlastite radne postupke, metode, materijale ni fizičke uvjete u kojima je nastalo. Vaništi nisu bili cilj ekspresija, naracija, ironizacija, antiestetske provokacije, nego su mu važna sredstva – propozicije, analitičke refleksije o naravi umjetnosti, rasprave o njezinim produktivnim postupcima i o statusu njezinih proizvoda unutar umjetničkih kodificiranih pravila, znači unutar specifičnih jezičnih igara obavljenih u fenomenološkom i mentalnom prostoru umjetnosti.

Njegove gorgonske slike – proizvodi mentalna stava, stanja svijesti o slikanju u doba trajne krize slikarstva – uvijek su imale naglašen redukcionistički karakter, bile su pretežito minimalističke, reduciranih ikonografskih znakova, odnosno sasvim ogoljene i svedene na bitno, crteži su mu krajnje suhi, motivi reducirani – eliptični izraz, svođenje na najbitnije. Kod ovoga radikalnog ikonoklasta prevladava spoznaja da je slika samostalna tvorevina i kao takva ne treba robovati prikazu predmeta, literarnim ili povijesno simboličkim konotacijama, a u doživljaju slike otklanja primisao figuracije, prikaza, predstave... Potpuno je neutralizirao gestu, lišio se simbola, iluzije, metafore, deskripcije, ali je i ohladio ekspresiju. U tekstu *Težnja spram jednostavnijeg slikanja* snažno je usredotočen na negaciju tradicionalno shvaćenog slikarstva i na tehnike slikanja: „Težnja spram jednostavnijeg slikanja. Interesovanje za oskudnost. Izbjegavati i mali stepen iluzionizma. Veoma izgrađen izgled: negacija slikarskog prilaženja. Škola nije potrebna. Crtanje, crtačko iskustvo također. Sredstva tradicionalnog slikarstva su nedovoljna. Boju iz limenke ne izmijeniti tokom djelovanja. Rukopis je nepotreban”. (1961. – 1962.)⁶

Činjenicu da je Gorgona antislikarska skupina Vaništa je sjajno i precizno elaborirao i dokumentirao. Svaka ideja treba svoju formu da bi bila djelatna, da bi bila smisljeno očitovana, a Vaniština slika dobila je vlastitu pojavnost potpuno emancipiranu od izvanjskog svijeta. Već 1959. ovaj slikar sažima rukopis do krajnje konzekvencije, do krajnje pročišćenosti, intenzivirajući škrtost i posnost slikarstva kao medija na slici *Srebrna linija na bijeloj pozadini* iz 1964., pokazanoj 1965. na samostalnoj izložbi postavljenoj u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti – srebrna, vodoravna ravna linija jedini je element na anonimnoj, neutralnoj monokromnoj površini, jedino predstavno-iluzionističko svojstvo. Autor teži idealnoj monokromiji srebra i bjeline.

Posrijedi je redukcija formalnih i kromatskih elemenata i krajnje pojednostavljenje slikovne sintakse i semantička redukcija, ali ograničen kvantum plastičkih podataka, čija se evidencija obavi u trenutku, gotovo jednim pogledom, povećava konceptualni sadržaj djela. Po svojoj ogoljenoj rukopisnoj procesualnosti djelo ne označava ništa izvan svoje prisutnosti, izvan vlastite realnosti. Otklanja svaku primisao figuracije, prikaza, predstavljanja. Tu opažamo i radikalan odmak od subjektivnog, želju da se slici dade neutralnost predmeta i iz njezina tijela isključe umjetnikove biografske i svake druge činjenice. Nema fakturane sintakse, slojevitosti bojene materije ni tragova četke na homogenoj bijeloj pozadini. To je introvertan, introspektivan, nereferencijalan rad, maksimalno promišljen prije nego što je autor pristupio njegovu ostvarivanju.

Imanentna mu je umjetnikova subjektivna oblikovna invencija. Ovo djelo nije nastalo glede evidentiranja materijalnog procesa koji je doveo do njegova nastajanja, nego su – u mediju i obliku slike – konkretizirane zamisli čiste mentalne prirode. Riječ je bila o očitovanju mentaliteta koji svojim postojanjem i djelovanjem rastvara naslage dotad dominantnih shvaćanja pojma umjetnosti.

Ova slika dostiže ekstremnu neintencionalnost slikarstva kao medija bez mime-tičkih podataka koji sređuju predodžbu – vodoravna ravna linija jedina je njezina identifikacijska odlika. Ona ne mora ništa asociirati, ne mora imati ni formu ni iluziju, njezino značenje iscrpljuje se upravo u tome što ne mora ama baš ništa reći jer je ona „potpis u ništa, u ništavilo”. Slika je denotativno polje, u golemoj mjeri lišeno iluzionističkih, asocijativnih i estetskih kvaliteta. Autor utjelovljuje svijest da mimetički svijet ne treba biti reproduciran – odlučio se ne samo za antiiluzionistički tretman slike nego do najekstremnijih granica odbacuje ekspresiju i čulno-plastički trag slikarske aktivnosti na površini platna. Znakovita je potpuna neutralnost same slike: autor je nigdje ne dotiče rukom, ne vidimo potez, nigdje ne uočavamo potez, nema slikarove neposredne nazočnosti u tijelu slike, slikar ne očituje posesivan odnos prema slici, pa u nju ne ulaže nikakvu osobnu ekspresiju. To je predstavljalo točku definitivnog iscrpljenja klasičnog pikturalizma i odricanje od svake asocijativne refleksije. Demonstrira se odmak od subjektivnoga, afirmira potreba da se slici dade neutralnost predmeta, iz njezina tijela isključi što je moguće više onoga što pripada autorovoj личности.

Na putu prema definitivnom napuštanju aluzije i asocijacija na svijet vidljive stvarnosti, čišćenja predmetnog svijeta iz slike uskoro nastaju *Bijela linija na crnoj pozadini* i *Crna linija na bijeloj pozadini*. Bio je to odabir donesen intelektualnom i moralnom odlukom, koja nastaje konzekventno, kao rezultat radikalnih redukcija u slikanom polju.

Kod ovog slikara ovo je najuočljiviji i najartikuliraniji otklon od slikarstva – iz autonomnog (čisto slikarskog) područja on hrabro ulazi u raspravu o slikarstvu kao umjetnosti, ali jezikom koji je generički izvan svijeta slikarstva. „Djelo je postupak, moralni poučak, plemenita šutnja. Slikarstvo živi svoju nemogućnost, svrstalo se u opću beznačajnost, završava u neizlaganju, u neprostorima”. „Pokušao sam učiniti nešto u vrijeme umora od slike, kad se slika skidala sa zida, bila destituirana. U našim prilikama tada 1961. g., u ideologiziranom prostoru, to se nije moglo uklopiti u diskurs slikarstva, smatralo se djelom mladenačke febrilne obuzetosti koja može izazvati samo poraz”, navodi Vaništa.

Iste godine – gestom još radikalnije volje – slikar ide dalje: u Gorgoninu okrilju dostigao je nultu točku slikarstva. „Sjećam se kad sam to načinio, tu srebrnu liniju, pogledavao sam kroz prozor, padao je prvi snijeg te 1961. godine. Zastao sam i tekst (opis) izložio ljeti 1964. u NSK. Taj opis bio je koncept slike, tzv. konceptualna umjetnost još nije postojala”.⁷

Umjetnik se odlučuje za „nepostojeći objekt” (onaj koji ne postoji izvan diskursa) koji naglašava svoju tautološku narav, uživajući u svojoj autonomnosti, samobitnosti i samodostatnosti. Vaništa se u *Slici XII/Opisu* definitivno oslobađa svake apriorističke materijalnosti u ideji i realizaciji djela te autorski prostor svodi na postikonografski „nulti stadij slike”. Riječ je o zamjeni fizičkog procesa mentalnim konceptom – djelo postoji samo u Vaništinu opisu, tautološkoj evidenciji: „Vodoravni format/širina 180 cm/ visina 140 cm/ cijela površina bijela/ sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180 cm, visina 3 cm)”. Faktička izvedba zamijenjena je verbalnim ekvivalentom, odnosno proces slikanja supstituiran je opisom slike! „Materijalizacija” ovog ostvarenja afirmira svijest da se umjetnikov rad više ne mora ostvariti i dovršiti u „čvrstom” objektu.

8.

Kompozicija II, 1964., ulje, platno,
1300 x 1800 mm, vlasnik Moderna
galerija, Zagreb

Composition II, 1964, oil on canvas,
1300 x 1800 mm, property of
Modern Gallery Zagreb



Stvorivši „sliku” – *Slika XII/Opis* – materijaliziranu tek njezinim verbalnim opisom, tekstom ispisanim pisaćim strojem na papiru A4 kao stanovita metauputa za njezino izvođenje, kao uputa o propozicijama njezina nastanka, ostvario je najradikalniji domet hrvatske umjetnosti 20. stoljeća – ostvario je „zadnju sliku”. Rad nema nikakav kontekst osim metajezički – autodiskurzivan je. Sliku je autor sveo na imenovanje i s materijalne transferirao ju je na lingvističku razinu. To djelo više ne podnosi status materijalnog i plastičkog tijela, ono je programski stav. Riječ je o nadilaženju slikarstva i o napuštanju slike kao vizualnog entiteta, pa i o napuštanju samog materijalnog objekta. Ovo je djelo primjer najradikalnijeg gorgonskog redukcionizma i antiestetike.

Ovdje se sam pojam umjetnost izvlači izvan uobičajenih definicija standardne likovne proizvodnje slikarskih i plastičkih objekata. Vaništa se u *Slici XII/Opisu* definitivno oslobađa ne samo svake slikarske formativnosti i predmetne predstave nego i svake apriorističke materijalnosti u ideji i realizaciji djela te rad svodi na postikonografski „nulti stadij slike”. Permanentni proces minimaliziranja fizičkog i materijalnog aspekta slikarskog djela ovdje je dosegno svoju konačnu točku. Autor se odlučuje za „nepostojeći objekt” koji naglašava svoju tautološku narav, koji uživa u svojoj autonomnosti, samobitnosti i samodostatnosti. Riječ je o zamjeni fizičkog procesa mentalnim konceptom – djelo postoji samo u Vaništinu opisu, tautološkoj evidenciji, ostvarenoj u samo pet redaka. To podrazumijeva odbacivanje likovnih/vizualnih svojstava rada, svake referencijalne veze sa svijetom, s ambijentom, prirodnim ili društvenim. Istodobno je to i važan domaći doprinos krajnje zaoštrenom preispitivanju pojma i naravi umjetnosti u doba krize njezina socijalnog i civilizacijskog smisla.

Svjedoci smo slikareva potpunog odustajanja od osobnog uloga, individualnog rukopisa i afektivnog reagiranja. Tu se sublimira Vaništin umjetnički, etički i politički stav. Vaništa se u *Slici/Opisu* definitivno oslobađa ne samo svake slikarske formativnosti i predmetne predstave nego i od svake apriorističke materijalnosti u ideji i realizaciji djela te prostor platna svodi na postikonografski „nulti stadij slike”. Nestaje

svaka aluzija na predmet i izvanformalni sadržaj. Ideja progresa ovdje je nepoznata – isključena je! Riječ je o zamjeni fizičkog procesa mentalnim konceptom – djelo postoji samo u Vaništinu opisu, tautološkoj evidenciji. Sliku je sveo na imenovanje i s materijalne transferirao ju je na lingvističku razinu. To djelo više ne podnosi status materijalnog i plastičkog tijela, ono je programski stav.

Naime, verbalnim opisom slike umjesto njezinom izradom Vaništa je minimalizam svoje umjetničke prakse pomaknuo do samih granica umjetnosti, do negacije i materijala i tehnike slikanja. Time je sliku *de facto* sveo na голу ideju. Modernistički pojam stvaratelja ovdje je dekonstruiran (novina, vještina, tehnika), a umjetničko je djelo dematerijalizirano i transponirano u koncept jer ga primatelj više ne može recipirati kao čisto vizualni fenomen.

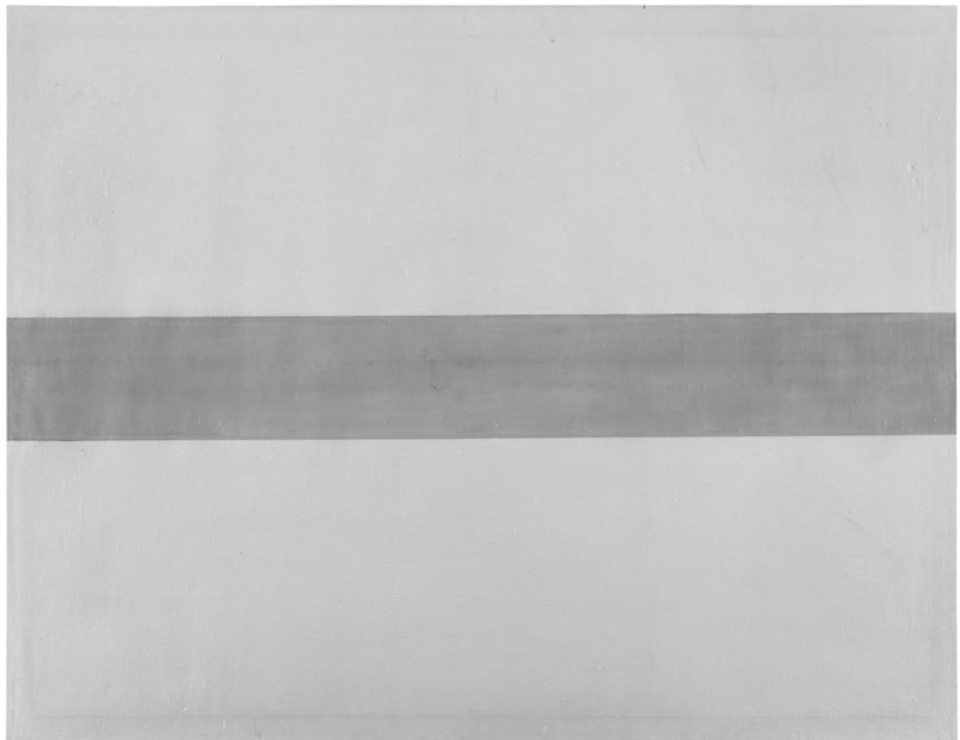
Kao i sve druge važne nove pojave u umjetnosti, ovaj je rad nadilazio sve dotad poznate fenomenološke definicije praveći prostor za nov fenomen. Likovno djelo zamijenjeno je jezičnom frazom jer, kako je kazao sam autor, „sliku je dovoljno jezično formulirati”. Ušao je u fenomen „umjetnosti izvan estetskog predmeta”. Dovedena je u pitanje klasična estetska i vizualna premisa umjetničkog oblika, umjesto koje je u prvi plan istaknuta ideja koja počiva na preispitivanju prirode umjetnosti putem djela u kojem je važnija misaona strana od vizualne konkretizacije.

Ovdje se nameće pitanje što djelo mora sadržavati da bi bilo prepoznato kao djelo, u kojim ga se uvjetima može percipirati te na osnovi čega ga se percipira kao djelo? Dakle, Vaništa *Slikom XII/Opisom* pod znak pitanja ne dovodi samo ono što se smatra „normalnim” umjetničkim djelom, nego relativizira i „normalne” uvjete percepcije, tj. pita se koje elemente stvarnosti i djela uzimamo kao relevantne za percepciju te kako ih ugrađujemo u konačnu mentalnu sliku djela.

Za ovu „sliku” Branka Stipančić kaže da je „prvi primjer dematerijalizacije umjetničkog predmeta u povijesti suvremene umjetnosti u Hrvatskoj”.⁸ Naime, verbalnim opisom slike umjesto njezinom izradom Vaništa je minimalizam svoje umjetničke

9.
Siva linija na sivoj površini, 1965.,
ulje, platno, 1400 x 1800 mm,
vlasnik Muzej likovnih umjetnosti,
Osijek

Grey Line on Grey Surface, 1965,
oil on canvas, 1400 x 1800 mm,
property of the Museum of Fine
Arts Osijek



prakse pomaknuo do samih granica umjetnosti, do negacije i materijala i tehnike slikanja. Time je sliku *de facto* sveo na голу ideju. „Taj je opis, dakako, bio koncept slike, možda preuranjena pojava konceptualne umjetnosti”, govorio je Vaništa. Skromno, ali proročki navodi: „To je moja mala pozicija u povijesti moderne umjetnosti. Onda će netko reći: ‘Da, bio je prije 25 godina jedan čovjek koji je napravio jednu bijelu površinu sa srebrnom linijom’. Od svega će ostati samo – to”. Denegri drži da je u pojedinim „manifestacijama Gorgone začetak nematerijalne umjetnosti u jugoslavenskim prilikama”.⁹

Sliku/Opis možemo odčitavati i kao Vaništin drastičan oblik sučeljavanja s onim civilizacijskim i socijalnim kontekstom u kojem je umjetničko djelo tretirano kao predmet potrošnje, pa je u takvim uvjetima jedina učinkovita denuncijacija postojećeg stanja moguća jedino gestom koja latentnu situaciju krize razgoličuje do onog stupnja preko kojeg se više ne može održati nikakva idealistička i idealizatorska koncepcija umjetnosti. Takvo odčitavanje *Sliku/Opis* stavlja rame uz rame s Manzonijevim *Umjetnikovim izmetom*.

Ovaj rad osobit je pokazatelj preobrazbe kroz koju će domaća umjetnost u sedamdesetima prolaziti. Od trenutka kada ga je Vaništa ostvario međusobne se interakcije vizualnih, prostornih, tekstnih te verbalno-auditivnih aspekata nastavljaju prožimati i u radovima nadolazećeg naraštaja hrvatskih umjetnika.

Zanimljivo, Vaništa, koji je bio najrigidniji gorgonaš i radikalni ikonoklas, uskoro postaje obraćenikom – vratio se tradicionalno shvaćenom slikanju, na štafelajno slikarstvo i klasični crtež, s ikoničkim svojstvima, što je u literaturi protumačeno kao „dokaz da se ne može napredovati u dogmatičnosti”. Tao, na koji su se gorgonaši rado pozivali, kazuje: „Kad dođemo na drugu obalu, treba odbaciti splav”. Vaništa se prebacio na drugu obalu i spremno potopio splav! Vratio se tradicionalno shvaćenom slikanju, štafelajnom slikarstvu, odnjegovana estetskog statusa. Autor je sveudilj ostao u funkciji očitovanja asocijativnih i evokativnih motiva, njegujući afirmativan odnos prema tek nešto slobodnije tretiranoj pikturalnoj materiji. Autor slobodnog, nekonformističkog i nedogmatičnog mentaliteta, prema samom sebi i drugima dotad kritičan, sklon riziku, dotad tražeći u umjetnosti implicitno, imanentno, unutarnje, dakle suštinsko, neupitno se vratio deklarativnom, eksplicitnom, izvanjskom – slikarstvu i boji – obratio se prepoznatljivim motivima pejzaža i mrtvih priroda, predstavljenih tradicionalnom iluzionističkom modelacijom i suptilnim tonskim preljevima, pretvarajući se u eklektika. Njegov postgorgonaški opus držimo kanonskim dijelom suvremene hrvatske umjetnosti, ugodnom, neproblematičnom zonom. Doduše, Radoslav Putar konstruirao i drži da „kako ćemo se naći pred činjenicom da se u Vaništinim crtežima najneposrednije ogleda autorova gorgonska egzistencija” i gdje su „ti crteži najopsežniji i najpotpuniji krug Vaniština gorgonskog svijeta”. I dalje navodi: „Samo trajanje, upravo drama i tragedija promatranja tema je Vaniština gorgonskog bitka”.¹⁰

Kada je stvorio *Sliku XII/Opis*, bilo je za očekivati da će Vaništa kao slikar biti dosljedan – zašutjeti – jer bi poslije tog maksimalno koncentrirana iskustva svaka daljnja proizvodnja slika bila bespredmetna. I doista, u razdoblju od 1965. do 1967. prekinuo je svaku umjetničku aktivnost. Ali, kad je stvorio to radikalno djelo, imao je tek četrdeset godina i situacija koju si je sam „namjestio” teško mu je padala pa se vratio slikarstvu. U literaturi se ovakvi izdajice nazivaju „lažnim Rimbaudima”.

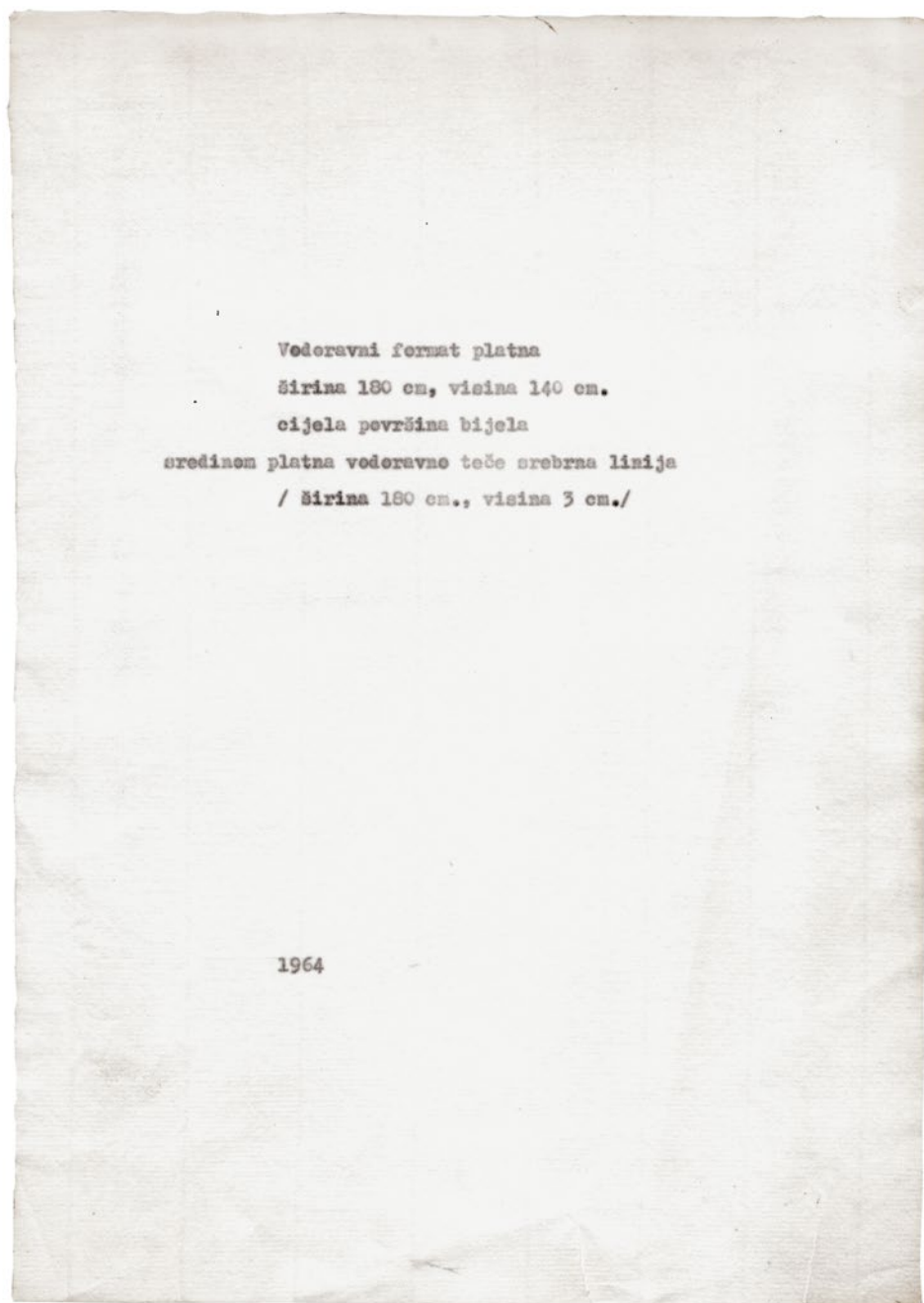
Naime, kad je javnost prepoznala da je Duchamp – Vaništin nesumnjivi intelektualni uzor – reterirao, prozvan je „lažnim Rimbaudom”, kako je ovu nedosljednost kod Duchampa nazvao Alberto Boatto. Naime, sa samo dvadeset godina Rimbaud je odlučio da do kraja života više neće napisati ni jedan stih i tako je i bilo. Duchamp je u jednom trenutku odustao od umjetničke djelatnosti smatrajući da je rekao sve što je imao za reći i, ne želeći se ponavljati, usredotočio se na igranje šaha, ali u toj odluci nije ostao dosljedan.¹¹

„Nastupila je najdublja konverzija, nezapamćena u suvremenom hrvatskom slikarstvu”, ocjenjuje Zdenko Rus Vaništino preobraćenje.¹² Avangardist postaje pokajnik, koji se odriče gorgonskih ekcesa i izdiže se iznad „redukcijskog mita”! Vaništa nije dugo odolijevao sirenskom zovu predstavljačkog, figurativnog, tradicionalnog plastičkog senzibiliteta, klasična pikturalizma i ponavljanja odavno diktiranih pravila. Već 1967. vraća se „lijepom slikarstvu”, konvencionalnom, štafelajnom slikarstvu, tradicionalnim, klasičnim slikarskim postupcima i „čistim” slikarskim motivima – lukovima, porilucima, kremšnitama, mrtvim prirodama, komornim portretima, vedutama i lirskim krajolicima..., ušavši u mentalnu zabrtvljenost, otupivši oštricu čistog eksperimentalnog problema kreacije, oslanjajući se na primjere koji su stvorili Josip Račić i Milan Steiner. Njegov prijelaz na drugu obalu značio je prihvaćanje zakona provjerenih vrijednosti, što je značilo ne udaljavati se suviše od obala, od sigurnih utočišta prožvakanih kvaliteta, izmjerljive umjetničke snage i apsolviranih morfologija. On ne proširuje svoj djelatni prostor nego ga sužava, uzmičući poput pravog preobraćenika od svoje gorgonaške prošlosti, on je briše! Umjesto eksperimentalnosti, ovaj umjetnik kojeg su dotad resili iznimna vjernost vlastitim umjetničkim načelima, nedogmatičan mentalitet i bizarna samosvjesnost, pristao je na petrifikaciju, iscrpljenje, istrošenost i u svojem posrnuću vratio se iskorištenim slikarskim kodeksima, konformizmu, rukopis pretvarajući u maniru, u niz manirizama. Pristao je na omekšali slikarski sentiment.

Njegov krupni „obrat ka slikanju”, koji potire gorgonaške proklamirane postavke poput odricanja i asketizma, neki su kritičari s pravom proglasili najvećom konverzijom u suvremenom hrvatskom slikarstvu. Na pitanje Nade Beroš „Osjećate li se preobraćenik?”, Vaništa lakonski odgovara: „Ne osjećam ni najmanju potrebu da o tome govorim. Ne pridajem nikakav značaj vanjskim znacima pripadnosti”.¹³ Iz istog intervjua zapamtili smo i Vaništinu misao „da se avangarda može akademizirati, da može potonuti u neizlječivu moroznost”.

Vaništa je živio dvostrukim životom – građanskim, sveučilišnog profesora i umjetnika koji traga za radikalnim rješenjima. „Ali, napravio sam s karijerom jednu pogrešku. Htio sam živjeti građanskim životom, imajući suprugu koja je bila vrlo fino biće i dvije kćeri koje smo vrlo lijepo odgojili. No, istovremeno sam se zanimao za jednu vrstu artizma kojim sam želio prekoračiti, prijeći neku stanovitu granicu. Nisam u tomu bio radikalniji do kraja. Mogao bih prijeći tu granicu da nisam imao familiju i da se nisam građanski ponašao. Bio sam skroman profesor na fakultetu, i supruga također. To nas je odvelo u nekakav dvostruki život: život artizma koji ima velike ambicije, ali ih ne može realizirati zbog tog građanskog načina života”.¹⁴

Koncem sedamdesetih Seder postupno prevratnički anticipira „mogućnosti slike” (autorov esej, 1981.) i stvara „novu sliku” (1977.), čiji je jedan od začetnika i glavnih predstavnika, u potpunosti se predavši ekspresiji... I Jevšovar je bio „lažni Rimbaud” i on je u *Sivoj površini* (1960. – 1962.) sveo slikarstvo na „nultu točku”, nakon čega je nekoliko godina zašutio, ali se oko 1971., nakon višegodišnje povučeniosti i potpune šutnje, vratio slikanju. Ali on – ne iznevjerivši ni jedno od svojih dotadašnjih slikar-



10.

Opis, 1964., tiposkript, papir,
 294 x 210 mm, privatno vlasništvo

Description, 1964, typescript on
 paper, 294 x 210 mm, private
 property

skih načela – nije prešao na drugu obalu. „Metoda slikanja nešto je je izmijenjena, kromatska je skala otvorenija, ali nesavršenstvo slobodnog poteza ostalo je i nadalje potpuno u svom manualnom i mentalnom intenzitetu“, zaključuje Zdenko Rus.¹⁵ Jevšovar je, na istom tragu, 1976. stvorio nekoliko slika koje nose znakovite nazive *Uništenje površine*, *Premazivanje* ili *Namaz* – gdje je obavio sljedeću operaciju: na bijeloj površini platna, uvijek istog formata (99 x 69 cm) kistom ili špahtlom povukao bi nekoliko brzih poteza nanoseći materiju – boju – ali ne da gestom izrazi stanje ekspresije, neko da obavi čin „prljanja“, odnosno „degradaciju“ plohe u smislu prvotnog pristupa samom postupku slikanja, što odgovara onom elementarnom stadiju koji prethodi bilo kakvoj daljnjoj oblikovnoj ili ikonografskoj nadgradnji.

Zaključak

Kada je stvorio *Sliku XII/Opis*, „nultu točku“ slikarstva, bilo je za očekivati da će Vaništa kao slikar biti dosljedan i zašutjeti. I doista, u razdoblju od 1965. do 1967. prekinuo je svaku slikarsku aktivnost. Ali, kad je stvorio to radikalno djelo imao je tek četrdeset godina i situacija koju si je sam „namjestio“ teško mu je padala, pa se vratio slikarstvu. U literaturi se ovakvi izdajice nazivaju „lažnim Rimbaudima“. Naime, kad je javnost prepoznala da je Duchamp reterirao, Alberto Boatto prozvao ga je „lažnim Rimbaudom“. Već 1967. Vaništa se vraća „lijepom slikarstvu“, konvencionalnom, štafelajnom slikarstvu, tradicionalnim, klasičnim slikarskim postupcima i slikarskim motivima – lukovima, porilucima, kremšnitama, mrtvim prirodama, komornim portretima, vedutama i lirskim krajolicima..., ušavši u mentalnu zabrtvljenost, otupivši oštricu eksperimentalnog problema kreacije, oslanjajući se na primjere koje su stvorili Josip Račić i Milan Steiner.

BILJEŠKE

* Reprodukije svih djela Josipa Vaništa ustupljene su dobrotom Instituta za proučavanje avangarde i Kolekcije Marinko Sudac.

¹ NENA DIMITRIJEVIĆ, *Gorgona kao umjetnost postojanja*, u: MARIJA GATTIN, *Gorgona, Protokol dostavljanja misli*, Zagreb, 2002., 72, 52.

² MLADEN PLEŠE: Veliki slikar Đuro Seder prešao je 90., ali i dalje neumorno radi. Dugo nam je pričao o umjetnosti, životu i smrti, *Telegram*, 26. XII 2019. (www.telegram.hr)

³ RADOSLAV PUTAR, Povodom nekoliko slika i skulptura na VI. izložbi ULUH-a. *Izraz*, 3 (1951.), 254, 184.

⁴ JERKO DENEGRİ, *Gorgona i poslije. Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003., 67, 34.

⁵ JOSIP VANIŠTA, *Ukidanje retrospektive*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., 172, 87.

⁶ JOSIP VANIŠTA, Težnja spram jednostavnijeg slikanja, oko 1961. – 1962., tinta na papiru 28,5 x 21 cm (rukopis).

⁷ „Nekoliko puta godišnje sjedao sam na tu istu sjedalicu u njegovoj sobi. Bio sam samo jedan od posjetitelja koji su gledali maestra iz istoga motrišta.“ ŽELJKO IVANJEK, *Jutarnji list*, 24. III. 2019., 20.

⁸ BRANKA STIPANČIĆ, Srebrna linija na bijeloj pozadini. *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Kratis, Zagreb, 2007., 377, 177.

⁹ JERKO DENEGRİ, (bilj. 4), 41.

¹⁰ JEŠA DENEGRİ, *Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder*, Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku, 1985., 30, 23.

¹¹ „Prestanak rada na Velikom staklu i prestanak s produkcijom ready-madea, do čega dolazi 1923./24., navest će na često ponavljano tvrdnju da je Duchamp, navodno, u jednom trenutku napustio bavljenje umjetnošću predavajući se igranju šaha. Nema, međutim, ničeg točnog u toj popularnoj, neznatstvenoj interpretaciji

Duchampova ponašanja: jer, netko tko je poput Duchampa bio toliko odan pozivu umjetnika ne može prestati to biti, čak i ako su se vidljivi tragovi (konkretna djela) njegove umjetničke prakse s vremenom prorijedili. Duchamp je, naime, način svoga bavljenja umjetnošću uistinu sve više prenosio s razine produkcije na razinu ponašanja; posljednju uljanu sliku na platnu (Tu'm) načinio je 1918., ali ni časa nije prekinuo s vlastitim umjetničkim djelovanjem, ni časa se nije prestao osjećati umjetnikom (a usporedo s tim šahom se bavio kao aktivan turnirski igrač, bio je u više navrata član francuske olimpijske reprezentacije, posjedovao je snagu međunarodnog majstora). Duchampova umjetnička praksa u dvadesetim i tridesetim godinama konstantna je iako se ne očituje u učestalim javnim nastupima, a da je ta praksa bila ne samo relativno intenzivna nego i u trajnom kvalitetnom usponu svjedoči podatak da je između 1946. i 1966. u krajnjoj povučeno-sti radio na svome drugom remek-djelu Darovi (Etant-donnes), poput Velikog stakla također stalno montiranog u muzeju u Filadelfiji. Osim toga svojevrsnog osobnog Gesamtkunstwerka, kasni Duchamp tvorac je brojnih prividno malih pothvata, ali prepunih i prebogatih umjetničkim idejama. Neke od tih ideja, poput onih iz radova Torture-morte i Sculpture-morte iz 1959., ili grafika prema motivima Cranaha, Ingresa, Courbeta i Rodina iz 1967./68., anticipirat će kasnije pojave hiperrealizma i hipermanirizma, pripadajući tako najužem problemskom krugu Duchampovih inovativnih umjetničkih rezultata“. JEŠA DENEGRİ, Predak umjetnosti kraja stoljeća. Marcel Duchamp u Palazzo Grassi, Venecija, travanj-lipanj 1993., *Život umjetnosti*, broj 43 (1993.-1994.), 154, 55.

¹² ZDENKO RUS, Marijan Jevšovar, u: *Apstraktna umjetnost u hrvatskoj I, Slikarstvo Egzistencija Apstrakcija*, Logos, Split, 1985., 157, 56.

¹³ NADA BEROŠ, Usuprot (intervju). *Oko*, broj 239, 4. IV. 1988., 60, 11.

¹⁴ DOBROSLAV SILOBRČIĆ, *50 ljudi otkriva Hrvatsku. Odabrani intervjui*. Fraktura, Zaprješić, 2017., 346, 258.

¹⁵ ZDENKO RUS, (bilj. 12), 41.